

***APARECIDA* (2015), DE MARTA DILLON;
NOSTALGIA DE LA LUZ (2010) Y *BOTÓN DE NÁCAR*
(2015), DE PATRICIO GUZMÁN. MIRADAS SOBRE LA
MATERIALIDAD DEL CUERPO Y DE LA MEMORIA**

Sebastián López

Universidad Nacional de Rosario
sebas982@hotmail.com

Resumen: El presente trabajo abordará la problemática de la memoria pos-dictadura y del cuerpo en *Aparecida* (2015), de Marta Dillon; *Nostalgia de la luz* (2010) y *Botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Dicho corpus será interrogado a partir de los debates modernos y contemporáneos sobre el duelo y la melancolía, partiendo desde Sigmund Freud hasta Idelber Avelar y Hugo Vezzetti. Se focalizará también en la singularidad de la producción cultural de H.I.J.O.S. hasta arribar finalmente a las conclusiones sobre la materialidad del cuerpo y de la memoria en las obras mencionadas.

Palabras clave: Memoria, *Aparecida*, Cuerpo, Duelo, H.I.J.O.S.

Abstract: The present work will address the problem of post-dictatorship memory and the body in Marta Dillon's *Aparecida* (2015); *Nostalgia for light* (2010) and *Nacre Button* (2015), by Patricio Guzmán. This corpus will be questioned based on modern and contemporary debates on mourning and melancholy, starting from Sigmund Freud to Idelber Avelar and Hugo Vezzetti. It will also focus on the uniqueness of the cultural production of H.I.J.O.S. until finally reaching the conclusions about the materiality of the body and memory in the works mentioned.

Keywords: Memory, *Aparecida*, Body, Duel, H.I.J.O.S.

“Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos.
Quiero existir como lo que soy: una idea fija. Quiero
ladrar, no alabar el silencio del espacio al que se nace”.

Alejandra Pizarnik, *Texto de sombra*

I

Juan José Saer en su ensayo “El escritor argentino en su tradición” (2002) enfatiza que si bien la tradición argentina es la cultura occidental –una hipótesis que además puede aplicarse a cualquier país americano hispanoparlante–, Borges no tiene en cuenta “[...] las transformaciones que el elemento propiamente local le impone a las influencias que recibe” (p. 66). En líneas anteriores, Saer sentencia en su ensayo que la violencia y el caos fueron las musas de las páginas fundacionales de nuestra literatura: la violencia política, las guerras civiles del siglo XIX, el fascismo, las revoluciones sociales, las crisis económicas, las decisiones económicas, financieras y asfixiantes destinadas a la clase trabajadora, las guerras mundiales, la muerte de Eva Perón, la caída del peronismo, las represiones, las dictaduras, los desaparecidos, las torturas, la desigualdad social, el hambre: un interminable palimpsesto que se reescribe constantemente, como si fuera un diccionario *en cascada* de sinónimos del concepto de “violencia” que es, en términos irreductibles, *la abundancia de fuerza*.

Es entonces que desde la violencia –como temática y materia prima– se llega a la tradición de la literatura argentina,

en la cual se manufactura como símbolo, teniendo en cuenta sobre todo lo que expresaron Borges y posteriormente Saer sobre la conciencia del tiempo en un país tan joven. No se puede aislar la cultura, puesto que siempre recibirá influencias externas a ella que la transforman y la enriquecen para modelar nuevas estéticas o experiencias artísticas que cuestionen lo impuesto o aceptado a *vox populi* sin una contextualización que justifique su existencia. *En la espesa y húmeda selva de la historia* siempre habrá ruinas esperando ser descubiertas por intrépidos exploradores; *ciertas ruinas circulares en ciertas y anónimas noches*:

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 1989, p. 310).

La historia produce ruinas y desamparo. El terrorismo de Estado, las sombras y las ausencias han oficializado e instaurado las crónicas de lo expropiado, como si fuera un acto purgatorio libre de impuestos y de consecuencias. Con el

mismo énfasis, también la mirada hacia el-otro-que-no-soy-yo (como así también autorreflexión) ha marcado una crisis de pertenencia y de identidad: un exiliado, un desaparecido, un cuerpo que no aparece. ¿Cómo es Ser en un lugar donde no se puede Ser?

En *Nostalgia de la luz* (2010), las distancias siderales entre las estrellas, las galaxias y el ser humano se minimizan. A tres mil metros de altura, los astrónomos venidos de todo el mundo se reúnen en el desierto de Atacama para observar las estrellas, dadas las condiciones meteorológicas que son únicas en esta parte del mundo. Las miradas se entrecruzan en el cielo y también en el suelo: mientras los científicos exploran el cosmos, un grupo de mujeres en silencio remueven las piedras de ese páramo inabarcable para buscar a sus familiares desaparecidos –la mayoría, presos políticos– durante la dictadura de Pinochet (1973-1990).

De las estrellas fulgurantes y el desierto en apariencia parsimonioso, a la inmensidad del mar: *El botón de nácar* (2015) tiene como protagonista al océano, esa gran masa acuosa que todo lo contiene: la vida, la muerte, los silencios y algo más. El Pacífico, que siempre bañó las costas de Chile, devuelve a los vivos el secreto de un botón misterioso, una promesa de verdad que rebrota del fondo marino. El pasado y el presente

confluyen en las posibles voces que el agua devuelve: los aborígenes masacrados, señores del mar y los presos políticos desaparecidos, torturados y asesinados durante la era pinochetista. Algunos dicen que el agua tiene memoria ¿Tendrá también una voz?

En conexión ineludible con la memoria, el amor y la voz, *Aparecida* (2015) relata la experiencia de una hija de desaparecidos, a partir del momento en que aparece el cuerpo de su madre, Marta Taboada –militante del Frente Revolucionario 17 de octubre, quien fuera secuestrada y asesinada en 1976–. Luego de 35 años de búsqueda, ese cuerpo irrumpe en la vida de Marta Dillon trastocándolo todo: un presente que comprime caricias y dolor y que se mueve sigilosamente hacia el pasado y el futuro, con el objeto de arribar a un duelo definitivo.

El presente trabajo intentará responder desde el corpus planteando los siguientes interrogantes, relacionados con las dictaduras del Cono Sur durante el siglo XX –y más específicamente la de Chile (1973-1990) y Argentina (1976-1983)– y la posterior producción cultural de H.I.J.O.S. en nuestro país y la de artistas sudamericanos en general: a partir del duelo, ¿se puede hablar de “materialidad de la memoria”? ¿Cómo influye la memoria en el cuerpo? ¿De qué manera el cuerpo interpela la memoria?

Un posible punto de partida para lo expuesto es el análisis de los aportes realizados desde el psicoanálisis sobre la conceptualización sistémica del *duelo* y la *melancolía*, por un lado, y los debates generados, por el otro, sobre la adecuación o no

de tales procesos psíquicos en el contexto histórico del terrorismo de Estado y la relación ambivalente entre desaparecidos y familiares que reclaman justicia, aparición con vida de sus seres queridos o restitución de los restos.

Ya lo formuló Walter Benjamin: “la historia produce ruinas”. Y puede ser que suceda con la misma intensidad con que la melancolía en la vida de ciertos seres humanos fabrica espectros contingentes. En algún sentido es la sensación de no-ser y/o no-estar en un mundo construido en el pasado que no se disuelve y que desalienta de manera patológica la convicción personal de proseguir hacia adelante: en apariencia no hay futuro porque *se vive lateralmente en el pasado*. Sigmund Freud, en su trabajo “Duelo y melancolía” (1917), expone y desarrolla ambos conceptos, diferenciándolos claramente con respecto a la *intensidad*, el *mundo exterior* y el *autocastigo*.

El duelo, según Freud, es la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente (por ejemplo, la libertad, los ideales), y al cabo de algún tiempo prudencial desaparece por sí solo. Su contraparte es aquella persona con una predisposición morbosa, en la que surge la melancolía en lugar del duelo. La melancolía, por lo tanto, es el estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la manifestación de pérdida de la capacidad de amar, inhibición de las funciones y disminución del amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones que el sujeto se hace a sí mismo, llegando inclusive a la auto-flagelación. El duelo posee estos mismos caracteres, a excepción de la perturbación del amor propio.

Esta inhibición y restricción del yo es la expresión de la entrega total al duelo que no deja nada para otros propósitos e intereses. En el duelo la realidad manifestada muestra que el objeto amado no existe y demanda que la libido abandone todas sus ligaduras con este. Contra esta demanda surge una oposición que puede llegar a ser tan intensa que resulte en un apartamiento de la realidad. Lo normal es que el respeto a la realidad triunfe, pero este proceso se realiza lentamente, mientras persiste la existencia psíquica del objeto perdido. Al final de la labor del duelo, vuelve el yo a quedar libre y exento de toda inhibición, y listo para reevaluar su futuro en términos de proyección.

La melancolía en algunos casos constituye la reacción a la pérdida de un objeto amado. Pero la pérdida es de naturaleza más ideal. El sujeto no ha muerto, pero queda perdido como objeto erótico. En otras ocasiones no se distingue claramente qué es lo que el sujeto ha perdido. En el melancólico se observa el deseo de comunicar a todo el mundo sus propios defectos, como si en este autosometimiento hallara su satisfacción. La pérdida de un objeto ha tenido efecto en el propio yo del sujeto. La conciencia moral, que se disocia aquí del yo, lo toma como objeto. Las autoacusaciones pueden adaptarse a la persona amada, que no ha amado o debería amar. Los reproches corresponden a un sujeto erótico y han sido vueltos contra el yo. Sin embargo, hay algunos que se refieren realmente al yo.

En un ámbito que difiere sensiblemente al expuesto por Freud y que no se agota en la esfera privada, Basile y Sánchez (2014) afirman que

los conceptos de “duelo” y “melancolía” han servido para reflexionar sobre diversos modos de tramitar las pérdidas (desde los ideales revolucionarios de los sesenta hasta el “desaparecido”). En algunos debates en el Cono Sur, ambos conceptos configuran metáforas de procesos y prácticas de la memoria colectiva o social (p. 333).

De los diferentes abordajes y debates sobre “duelo” y “melancolía” que han ofrecido la sociología, la filosofía, la propia literatura y el cine –tanto documental como ficcional– con respecto al *desaparecido y sus deudos*, se caracterizará brevemente dos enfoques interesantes que servirán para connotar el corpus del presente trabajo: el propuesto por Idelber Avelar y el de Hugo Vezzetti.

Si se contextualiza la problemática en el marco de las “posdictaduras del Cono Sur” (Basile y Sánchez, 2014, p. 334), el objeto perdido es el que cobra una relevancia esclarecedora – en tanto *los desaparecidos*–, y se deja de lado el proceso del duelo freudiano como aquel que sustituye definitivamente la pérdida de un objeto por otro. Vale decir entonces que el duelo, dentro de la literatura de los años posteriores al terrorismo de Estado, en su propia escritura, intenta socavar la pérdida: una suerte de suspenso en el duelo que imposibilita la claudicación freudiana, en términos del duelo. Hay resistencia en la sustitución del objeto, una *resistencia* circunscripta a una representación de la experiencia incabada, mediada por el lenguaje:

[...] Llevar a cabo el trabajo de duelo presupone, sin duda, la elaboración de un relato sobre el pasado, pero el sobreviviente del genocidio tiene que enfrentarse con un escollo en el momento en que intenta transmitir su experiencia: la trivialización del lenguaje y la

estandarización de la vida, que vacían de antemano el poder didáctico del relato y lo sitúan en una aguda crisis epocal, derivada precisamente de ese divorcio entre la narrativa y la experiencia.

[...] La imposibilidad de reemplazar al objeto perdido es reforzada por la supuesta indiferencia del objeto sustituto, lo cual, a su vez, agudiza la sensación de que la experiencia de la pérdida no puede ser traducida al lenguaje (Avelar, 2000, p. 171).

Avelar coloca entonces en el centro de la discusión a la "imposibilidad de reunir experiencia y narrativa, e indica la presencia del 'agujero negro' en la función restitutiva del duelo." (Basile y Sánchez, 2014, p. 335).

Si lo evocable –en términos de trauma, experiencia y escritura– se sitúa dentro del marco de la producción literaria de posdictadura, la reflexión de Hugo Vezzetti es pertinente, ya que propone una resignificación del proceso del duelo en lo que concierne a la apertura y al reordenamiento en la rememoración:

[...] El duelo se ofrece como un trabajo: reintegra algo como perdido e irrecuperable a la vez que lo traslada a otra dimensión, de modo que el crimen queda abierto a la elaboración, la simbolización y la redención en el presente. Así, el duelo se articula como un trabajo de rememoración, capaz de tramitar el núcleo traumático de la pérdida, y colocar el pasado en una red más abierta de sentido, para situarlo como punto de partida de un nuevo ordenamiento de ideas, propósitos y programas, que –para Vezzetti– se abre con la democracia y la defensa de los derechos humanos. (Basile y Sánchez, 2014, p. 336)

Si se retoman los interrogantes iniciales, se podría inferir que las reflexiones tanto de Avelar como de Vezzetti son pertinentes para abordar la materialidad de la memoria y la interpelación del cuerpo hacia la memoria. En los filmes *Nostalgia de la luz* (2010) y *Botón de nácar* (2015) y en la obra *Aparecida* (2015) hay un diálogo recurrente entre el testimonio, la ficción, la memoria y la historia que resignifican la experiencia y la subjetividad. Por supuesto, con lenguajes y visiones particulares, pero que plasman la identidad como un ejercicio de la memoria, en la Historia reciente.

II

En el filme *Nostalgia de la luz* (2010), Patricio Guzmán interpela la memoria y la historia reciente de un pueblo chileno que él presupone como encubiertas y ocultas. Como un *punctum barthesiano*, el filme proyecta una secuencia donde se contemplan a cielo abierto, en pleno desierto de Atacama, las tumbas –algunas abiertas, otras cerradas– de los hombres que murieron trabajando en la explotación de la sal, desde fines del siglo XIX. Eran familias errantes. Sus pertenencias están cerca de sus tumbas (zapatos, herramientas, cucharas colgadas, que penden como unos sombríos llamadores de ángeles, libros, botellas, ropa de trabajo). El *punctum* de una fotografía, señala Barthes,

[...] es ese azar que en ella me despunta; [...] surge de la escena como una flecha que viene a clavarse. Puede llenar toda la foto [...] aunque muy a menudo sólo es un detalle

que deviene algo proustiano: es algo íntimo y a menudo innombrable. (2009, p. 165)

En medio de ese páramo vacío se encuentran los observatorios del proyecto A.L.M.A., siendo "un complejo sistema compuesto por 66 antenas de entre 7 y 12 metros de diámetro, con una tecnología de última generación que permite captar lo que hasta hace poco era invisible: los llamados 'objetos fríos' del universo" (Eduard, 2015). Y también muy cerca de allí se puede contemplar la persistencia de las denominadas ruinas de Chacabuco. Estas son en realidad lo que sobrevivió de las antiguas instalaciones de las minas de sal. Y los militares, en la dictadura de Pinochet, no tuvieron que construir un campo de concentración, sino ocupar ese lugar que se parecía a cualquier otro usado para la esclavitud y el trabajo teñido de explotación e ingratitud. El hacinamiento de aquellos trabajadores mineros fue inefable, así como el secuestro y la desaparición de los presos políticos que allí estuvieron, más de seis décadas después. Todo estaba listo para usar. Solamente restaba colocar alambres de púas para diferenciar una mina de sal de un centro clandestino de reclusión y tortura.

Durante 17 años de la dictadura pinochetista se asesinó y se enterró los cuerpos de miles de prisioneros políticos, sobre todo en esa región del desierto de Atacama –inaccesible para muchos deudos del resto del país, muy cercana para los de Calama–. Para impedir que alguien los encontrara, el terrorismo de Estado llevó a cabo un plan sistemático en el cual la directiva era desenterrar los cuerpos y trasladar los restos a otros lugares, o bien lanzarlos al mar. Por esa

conducta de los represores hacia el destino final de las víctimas y sus restos, *Las mujeres de Calama*, [que] "son conocidas por su lucha por los Derechos Humanos y por su constante búsqueda, por más de 30 años, de los cuerpos de sus familiares asesinados" (El Mercurio de Calama, 2003), buscan a sus seres queridos en el desierto de Atacama. Calama es una ciudad de la región de Antofagasta del norte de Chile. Es conocida por ser la puerta de entrada al desierto, el paso hacia la infatigable búsqueda. En un fragmento del documental aparece el relato de Vicky Saavedra, una de las mujeres de Calama, donde relata desde el dolor, la desdicha y la resignación sobre todo aquello que recuperó de su hermano:

[...] Un pie que estaba dentro del zapato. Parte de su dentadura. Recuperé parte de su frente, su nariz, prácticamente toda la parte izquierda [de su cráneo]. Su oreja [izquierda] con un impacto de bala que salió hacia arriba, lo que indica que a él lo mataron de abajo hacia arriba; no sé en qué posición estaba él y cómo fue. Además tiene un tiro de gracia en la frente y se notaba la destrucción, astillada la parte que recuperamos. [...] Recordar esa mirada cariñosa y todo está reducido a eso: en unos dientes, en un pedazo de hueso. Y un pie. Un pie. Y aunque parezca increíble, el último encuentro con mi hermano fue con el pie que yo tuve en mi casa. Porque cuando se encontró la fosa, yo sabía que ese era el zapato de Pepe [José Saavedra Gonzalez, su hermano desaparecido]. Y esa noche, como a las tres de la mañana me levanté y le empecé a dar cariño a su pie [...] y lo saqué de la bolsa; lo miraba. Y después me senté en un sillón del living y estuve como dos horas sentada, pero en blanco, totalmente en blanco; no tenía la capacidad de pensar. Estaba impactada. Al día siguiente pasé todo el día con el pie de mi hermano. Estábamos reencontrándonos. Fue un

gran reencuentro y quizá una gran desilusión también, porque en ese momento recién tomé conciencia de que mi hermano estaba muerto (Guzmán, 2010, 0:34:16).

Otro testimonio es el de Violeta Berrios, quien rememora una situación que repercute directamente, como un eco del pasado, sobre el cuerpo propio suyo y la memoria de su esposo desaparecido, Mario Argüelles:

Tal vez muchos dirán para qué queremos los huesos. Yo los quiero, y muchas de las mujeres [que pertenecen a la 'Agrupación de Detenidos Desaparecidos'] los quieren. Cuando a mí me dijeron que había una mandíbula de Mario les dije que no la quiero. Se lo dije a la dra. Patricia Hernández: 'Pati, yo lo quiero entero; a él se lo llevaron entero, yo no lo quiero en pedazos' [...] No quiero morirme antes de encontrarlo. (Guzmán, 2010, 0:42:32).

El cineasta sostiene que en Chile hay recuerdo, aunque también hay olvido. Casi al final del documental, Patricio Guzmán sentencia que "la memoria tiene fuerza de gravedad: siempre nos atrae. Los que tienen memoria, son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen, no viven en ninguna parte" (Guzmán, 2010, 1:08:36).

En *Botón de nácar* (2015) se retoman los tópicos del horror perpetrado por la dictadura chilena y se reflexiona sobre la memoria colectiva. Esta vez, el documental se centra en dos

ejes paralelos, históricos, que se funden en una misma temática y en la condensación de la memoria con respecto a objetos, paisajes, ambiciones desmedidas, mares y cuerpos humanos. Por un lado, se narra sintéticamente la vida del nativo fueguino Jemmy Button, canoero de la etnia yagán. Vivió en los alrededores de Wulaia, puerto ubicado en las orillas del canal Murray, en el extremo austral de Chile. En 1830 fue trasladado, junto a otros tres nativos kawésqar, a bordo del Beagle, hasta Inglaterra y regresó a su tierra natal en la misma nave en 1833. Durante su estadía en Inglaterra estudió junto con sus compañeros fueguinos y fue presentado al rey Guillermo IV. Todo eso son datos biográficos, pero lo interesante fue el retorno a su tierra natal: con el cabello corto, con hábitos diametralmente opuestos a los de su familia, intentó re-adaptarse. Se dejó nuevamente el cabello largo, se quitó sus ropajes europeos y emuló a sus hermanos fueguinos. Pero nada fue lo mismo: era un extranjero en su propia tierra, un desconocido entre sus seres queridos. Era *olvido*.

Por el otro lado, y en una dinámica diegética insoslayable, se deja entrever que el botón y el agua sirven como elementos que colisionan en una potente conexión simbólica para el segundo eje argumental: la corriente marina devolvió un cuerpo en plena dictadura pinochetista. No se sabía de quién era. La gente "comenzó a sospechar que el océano era un cementerio". Fue la primera víctima confirmada durante la dictadura chilena. Apareció un cuerpo –torturado y quemado– en la playa de La Ballena, en Los Molles, a 182 km al norte de Santiago de Chile. Su nombre era Marta Ugarte Román. Adil Brkovic, abogado de la familia, afirmó en el documental que

"lo que más me impacta de su cuerpo [...] es que te está mirando; ella está con los ojos abiertos y te está mirando".

El horror se instala en el relato y en la piel. En *Botón de nácar* se detalla una de las dinámicas que el terrorismo de Estado chileno procuró para la tortura y el asesinato de sus víctimas: luego de inyectárseles Pentotal, los cuerpos eran embolsados doblemente (primero con unas de nylon, luego con otras de arpillera) y sobre el pecho se les colocaba un riel atado con alambres. Esos cuerpos eran arrojados al mar, desde helicópteros o aviones. Según las pericias realizadas en el cuerpo de Marta Ugarte Román, el mar la devolvió a la orilla porque el riel no estaba bien sujeto, ya que momentos previos a trasladar su cuerpo al helicóptero, los civiles encargados de tal función se percataron de que ella aún estaba con vida. Entonces decidieron estrangularla con el alambre ya mencionado. La volvieron a embolsar sin tomar los recaudos necesarios y posteriormente fue arrojada al océano. Su cuerpo se desprende del riel y es por eso que aparece en la playa.

La Justicia –ante las pruebas abrumadoras– ordenó en su momento la extracción de los rieles del fondo del mar. El botón encontrado en uno de esos rieles puede considerarse como un punto de evocación que se magnifica exponencialmente –desde la producción del propio riel, a partir de los obreros que forjaron el metal, hasta el propio botón, que en su momento pendía de una camisa, y esta, a su vez, propiedad de una persona, ya anónima para siempre–. Es la condensación del horror y del dolor, del exterminio. Es la condensación de todo lo ocurrido en la dictadura. Es la materialidad de la historia, cuya potencia se sintetiza en la

siguiente frase que la voz en *off* –metáfora de la memoria– menciona en el filme: "[...] el agua y la tierra tienen memoria y tienen voz. Tienen voz porque en ellos se pueden escuchar las voces de los desaparecidos" (Guzmán, 2015, 0:58).

En ambos filmes de Guzmán se entreteje tanto en la superficie como en lo profundo del discurso cinematográfico aquello que Gabriel Gatti (2011) menciona como "paisaje de fondo de la familia rota" (p. 65).

Según Nietzsche (2011), el hombre es un animal que no es capaz de eludirse de la memoria. El planteo entonces al respecto sería dónde se encuentra el equilibrio para que esa memoria permita la vida, sin que sea una eterna artista circense que transita sobre los delgados confines del pasado, de manera persistente, y ancle su existencia en el efímero presente, al mismo tiempo:

Para determinar [...] los límites en que el pasado ha de olvidarse para no convertirse en sepulturero del presente, se tendría que conocer exactamente el grado de fuerza plástica de un hombre [...]; quiero decir: esa fuerza para crecer por sí misma, ese poder de transformar y asimilar lo pasado y extraño (Nietzsche, 2011, p. 137).

Ese equilibrio anhelado –una vida que transita en el presente– cuando el duelo no ha sido alcanzado es casi una utopía cuando los cuerpos de los desaparecidos, de esos seres queridos que sus deudos siguen reclamando –y que quieren seguir viviendo–, aun permanecen en esa condición. En el filme *Botón de nácar* (2015), el poeta chileno Raúl Zurita lo sentencia así:

No hay límite para la crueldad. Ni siquiera han tenido la piedad ni la compasión de devolver a los muertos. Está escrito en lo más ancestral de la historia: el cadáver del enemigo se devuelve para que sus deudos puedan continuar la vida. Hacer el luto, entregar los cuerpos, para que los muertos terminen de morir y los vivos puedan continuar con sus vidas [...] La impunidad es un doble asesinato; es matar dos veces a los muertos. (Guzmán, 2015, 1:03:54).

Gatti (2011) coloca como lugar central aquel que ocupa la familia rota dentro de la narrativa del sentido cuando “se hace carne entre los afectados” (p.45) y cita lo que Ludmila Da Silva (2001) ha analizado sobre la extrañeza que para una familia suponía la irrupción de una presencia incómoda:

[...] Los hogares eran invadidos, las personas desaparecían, los hermanos eran separados, las abuelas se tornaban madres y los primos, hermanos [...] Las familias se dividían, las personas cambiaban de domicilio. [...] El piso formado por el mundo sentimental de referencias comenzaba a resquebrajarse. La vida cotidiana se partía, marcando un antes y un después, cuya divisoria fue el secuestro de familiares [...] (Da Silva Catela, L. 2001, citado en Gatti, 2011, p. 171).

Tanto las mujeres de Calama como los sobrevivientes de las dictaduras del Cono Sur y los deudos de los desaparecidos transitan por las ruinas benjaminianas de la historia, aunque de distintas formas, dejando también diferentes huellas. Sin embargo, todos comparten la intangibilidad de lo imposible, la experiencia inacabada:

[...] todas esas cosas dadas por supuestas, necesarias pero invisibles: los materiales gracias a los que representamos,

ordenamos y administramos el mundo, sus felicidades y sus tragedias, los usos y costumbres heredados o inventados, las rutinas, en fin, con las que colmamos el tiempo, el cotidiano y el que no lo es, de sentido. A partir de aquello, de esta catástrofe sin nombre, todo eso se imposibilita. Queda sin base [...] (Da Silva Catela, L. 2001, citado en Gatti, 2011, p. 171).

Como reflexión que amalgama a ambas producciones puede decirse que el espíritu de la pulsión de vida se percibe intacto; quizá sea pertinente convivir con el pasado sin olvidarlo y vitalizar el recuerdo, recobrar la experiencia y plasmar el duelo como nueva oportunidad para el desarrollo de una nueva vida.

Gatti (2011), sobre los hijos de desaparecidos y la forma de experimentar la desaparición forzada de sus padres, reflexiona que

[los hijos] no conforman una memoria única –*un colectivo*–, sino memorias diversas, todas ellas cortadas por diferentes marcas de origen, de clase, hasta de edad y género. [...] En suma, no todos los hijos de desaparecidos se instalan en el vacío para construir identidad. [...] De ese lugar, el vacío, brotan muchas de las estrategias desde las que actualmente se encara este fenómeno. (p. 179)

Teniendo presente lo anterior, se puede pensar que el propósito cultural de H.I.J.O.S. es la “de arrojar luz sobre la

idiosincrasia de sus propios padres desaparecidos” (Basile, 2017, p. 31). Por supuesto que se brega por el esclarecimiento de los crímenes cometidos por la dictadura militar, pero la focalización de la obra emanada por H.I.J.O.S. e hijos se centra en *humanizar* –en tanto visualización de la cotidianeidad de aquellos padres militantes– de una manera personalísima los aspectos que acontecen en la esfera privada del ser humano: desde los proyectos y sueños hasta los propios miedos e intereses políticos y dogmáticos.

La proyección de esa esfera privada hacia el arte, el mundo exterior y extranjero, sugiere el recuerdo y el olvido de esos hijos: en ocasiones lo primero es más vívido, perenne e intenso que lo segundo; en otras, el olvido –o la inmaterialidad de la imagen ante una edad muy temprana al momento de la *catástrofe* (Gatti, 2011)– instala una pulsión de recuperación de esos espacios comunes perdidos en el tiempo a través de intervenciones, ficciones o relatos autobiográficos donde se alojan profundos anhelos de resucitación del vínculo filial que batalla contra el trauma. También puede suceder, como es el caso de *Aparecida* (2015), que se clausure poéticamente un largo periplo de búsquedas infructuosas y un pasado inconcluso, con la materialización definitiva del cuerpo de la madre, Marta Taboada, la recuperación del cuerpo, su redención desde lo privado hacia lo público y el necesario descanso de los deudos. Por supuesto que dicha redención pertenece al mundo simbólico: los huesos de la madre que aparecen son abordados desde la metonimia y del deseo de concretar un duelo que apacigüe el dolor de *ese* cuerpo encontrado y el de *todos* los cuerpos que la esperaban. La

materialidad de la memoria clausura una etapa, un pasado e inaugura el devenir.

El relato se sostiene a partir de la nostalgia emanada desde la pérdida de todo lo que representa el *ser materno*: el cuerpo materno, su leche, sus abrazos, su olor, su ropa, su voz, su palabra, la compañía, las charlas secretas, aquellos cuerpos que se tocaban. “El ámbito familiar –dice Kaufman– remite a lo íntimo, a lo privado; incluye las relaciones de cuidado y crianza, los vínculos recíprocos entre padres e hijos, la historia familiar en sus mitos e imaginarios” (Kaufman, 2014, p. 108). En *Aparecida*, se recuperan las escenas de la vida familiar vinculadas a su madre y hermanos, y se resignifica el mundo privado de su infancia sin cuestionar negativamente el accionar militante de Marta Taboada. Ese *familismo* (Jelin, 2010) evoca la vida íntima y familiar a partir de un giro afectivo: no importan tanto las razones políticas como las emociones en las construcciones sociales y políticas. Hay una necesidad de reconstruir una memoria a partir de un *relato de la búsqueda* y es allí donde la literatura narra nuevas experiencias. Para Jelin (2010), el familismo es un "conjunto de valores y creencias, [cuyas] raíces pueden ser rastreadas en la historia cultural y política del país" (p. 188). Al respecto hay dos instancias históricas que confluyen en la génesis del familismo:

En Argentina y en otros países latinoamericanos, la iglesia ha sido un actor cultural poderoso [...] La familia [es] la “célula básica” de la sociedad. [...] Este conjunto de creencias ha guiado las políticas y los programas del Estado en relación con la vida familiar y la relación entre familia y esfera pública a lo largo de la historia. [...] Por otro lado, los inmigrantes europeos trajeron consigo la expectativa de

progreso [...], los inmigrantes eran parte de una amplia red familiar y comunitaria regida por vínculos de solidaridad. [...] En suma, la ética de la vida familiar tiene fuertes antecedentes históricos en la Argentina urbana. (Jelin, 2010, p. 189)

Es importante destacar que la noción de "espacio biográfico" (Arfuch, 2002) cobra relevancia en la obra y permite ser leída desde este enfoque. Arfuch muestra el espacio biográfico como un lugar inmaterial en el que se pueden considerar las "especificidades individuales sin perder de vista la dimensión relacional de éstas con respecto al mundo social" (p. 209). Los conceptos de *ídem* e *ipse*, tomados de Paul Ricoeur (1996) le sirven para colocar a la identidad en un espacio dinámico: su sujeto es incompleto y con "posibilidades de múltiples interpretaciones, en tensión constante hacia lo otro, lo diferente, lo extraño" (Arfuch, 2002, p. 209).

El título mismo de la obra –que juega sutilmente con los límites de la autobiografía, la investigación, la novela, la crónica y la poesía, y amalgama todos esos elementos de manera enérgica– ya anticipa la corporización del deseo de redención: en la tapa del libro, el mar, la playa, el cielo y esa madre joven de espaldas con su traje de baño que se aleja de la cámara, condensan la plenitud y la fuerza del recuerdo; el amor maternal del pasado –aún vigente– y la actual aparición definitiva de sus restos, que por supuesto enciende una maquinaria de eventos donde confluyen la emoción, lo insondable desde el lenguaje, la nostalgia, el amor filial y fraternal, la paradoja de lo próximo y a la vez lo lejanamente

abordable; el cuerpo de mamá –que también es abuela– y que posibilita luego de más de tres décadas, el duelo:

[...] Por ahora tendríamos el cadáver ahí, rondando con su sombra; porque a pesar de que llevaba la mayor parte de los últimos 35 años bajo tierra, su sombra era frondosa. Más ahora, desenterrado, convocando a las ceremonias finales, los saldos de cuentas; el ansiado y mentado duelo. En definitiva, la despedida.

[...] Tenía que comunicárselo a mis hermanos [...] En ese momento yo no le decía “cadáver”, de todos modos no creo haber encontrado una frase feliz para comunicar la noticia. Creo que fue “encontraron el cuerpo de mamá” [...] Santiago me dijo “Ah, qué bueno”. Al instante siguiente estaba llorando como un niño, con convulsiones.

[...] ¿Qué habré soñado esa primera noche con el cuerpo de mi madre aparecido? [...] Me acuerdo del temblor de la voz de mi hija cuando se lo conté, del eco de mi voz en su gemido inmediato, como si lo que estuviera contando era que su abuela había muerto en ese momento, a ella que ni siquiera conoció a su abuela (Dillon, 2015, pp. 45- 47).

La experiencia del duelo en *Aparecida* se funde con el deseo de redención ya explicitado: los huesos de la madre se *vitalizan* con los recuerdos; la pulsión de vida emerge del propio cuerpo de Marta Dillon hacia su madre, a través de su historia rememorada, la admiración y la identidad, inalterables. Por eso resulta entendible su *medular querencia* hacia esas “esquirlas de una vida”:

[...] ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería. Quería su cuerpo [...] Chasquido de huesos, bolsa de huesos, huesos descarnados sin nada que sostener, ni un dolor que albergar. Como si me debieran un abrazo. Como

si fueran míos. Los había buscado, los había esperado. Los quería. (p. 33)

Un duelo potenciado en la incertidumbre misma del cuerpo anhelado, su estado, su actualidad, el de “unos cuantos palos secos y amarillos iguales a los de cualquiera” (p. 33), pero que interviene oblicuamente en un espacio indefinido de recuerdos y en un presente donde la materialidad de la madre (Marta Taboada) se funde también en una “poesía material [aprendida] de mi madre” (p. 49). Madre e hija; madre y nietos enlazados por el cuerpo poético y particular del afecto, presente:

Me despierto abrazada a mi hijo, enredados los dos, piernas, brazos, su respiración constante sobre mi pecho, mi nariz sobre su pelo. Así dormía con mi hija mientras fue una niña; así crecimos las dos, entrelazadas. Mi maternidad es cuerpo a cuerpo [...] El lenguaje del amor no se habla, se inscribe. (p. 49)

Aparecida escenifica y reelabora el duelo porque “[...] se impone no sólo por el hallazgo de los restos de la madre, sino también por la necesidad de colocar su libido en el presente, en su casamiento con Albertina o en las demandas de su pequeño hijo Furio” (Basile, 2017, p. 37).

La materialidad de la memoria resignifica el cuerpo de Marta Taboada y condensa definitivamente una abstracción potente, un *punctum* en el que también subyace nostalgia. *Mirar el mar, la playa, el cielo y esa madre joven de espaldas con su traje de baño que se aleja de la cámara* es un *punctum*, una latencia que reverbera sin tiempo aparente. Esas fotografías físicas y mentales que devienen en recuerdos evocados vívidamente para Marta Dillon, esas películas súper 8 ensambladas por uno de sus

hermanos y contempladas con ojos de hija-niña, en detalle, retrocediendo, en detalle, otra vez, hasta el hartazgo son también un punctum íntimo y visceral, momentos en los que también son calados por el temor y la nostalgia, en *un jardín de cuerpos que se entrelazan* con el presente que está en constante remodelación:

[...] No la quería ver. Tenía miedo de que se rompiera algún hechizo, llegar al encuentro sin estar lista [...] No quería perder a mi santita de ojos azules y pelo al viento, ni la blandura del pecho en que me refugiaba, ni sus dedos mojados de saliva para sacarme la tierra de la cara; con todo eso era con lo que hablaba, con lo que venía hablando hacía tantos años. No estaba tan loca como para encomendarme después a un esqueleto desarticulado. (p. 73)

[...] Diez, cien, mil veces podía volver a ver esas películas en súper 8 ensambladas por mi hermano, legadas a él por mi padre que las había guardado vaya a saber dónde y a salvo de qué. La misma ternura que reblandecía y la misma ansia me devoraba, ¿qué, a quién iba a poner en la urna cuando llegara el momento? ¿Ese era su cuerpo? [...] ¿Y quién tiene un cuerpo que puede decir suyo? (quién, acaso, puede decir *yo*). Yo no tuve uno hasta que creí que iba a morir y dije ni loca, este cuerpo es mío y va a tener que vivir y entonces empecé a escuchar las pequeñas señales, no las orgánicas, las del deseo [...] El deseo de sobrevivir y el cuerpo presente. (p. 174)

Un cuerpo que ciertamente *puede ser otro* a través de la evocación y el amor. Un "Yo es otro" (Rimbaud, 1871), un desdoblamiento que desea reencuentro y memoria. El desdoblamiento que es temporal, espiritual y espacial: el poeta era y sigue siendo, cree y descreo, está, pero se ha ido. Como Rimbaud, Dillon es una hija que *es* y que como todos los

H.I.J.O.S "han parido a sus padres al devolverles su identidad y su subjetividad, aquellas que el Estado les sustrajo" (Basile, 2017, p. 32). Quizá perviva el fulgor de Rimbaud en el dolor que es apropiado por otro cuerpo, aunque finalmente se transforme, como toda energía, en otra; una luz que ya no será parte de las sombras:

Tengo los pies de mi mamá, digo, pero no son los suyos. Tengo sus piernas, pero son las mías [...] Este es mi cuerpo, digo y no sé por qué la voz dice mi, si son lo mismo el que estuvo, el presente, el que puse donde no tenía. El dolor se hunde en la materia como se hunde el tiempo al costado de mi boca, sobre los labios [...] cada una de las partes blandas que de ella se han ido. (p. 149)

La *pulsión de vida* trasladada simbólica y recíprocamente desde la carne (Dillon) hacia los huesos (Taboada) son claves para vislumbrar la materialidad del cuerpo y la memoria identitaria y afectiva en *Aparecida*. Una materialidad que llega a su apogeo en lo ritual-funerario, mientras se le prepara la urna colmada de recuerdos físicos, imágenes y representaciones. Una urna que servirá de carruaje para aquella ninfa militante – recordada así por sus compañeros– y que se ancla referencialmente en la *Evita montonera*, también presente y "que engalanaba su ataúd" (p. 202). Una ninfa madre, abuela, bisabuela, hermana, amiga, amante (p. 197) que irá a su casa de Moreno "en una cureña hecha con un carro de cartonero y cubierta con una bandera argentina y [que] luego será llevada en un 'camión militante' rodeado de las banderas de H.I.J.O.S., Madres y Familiares, agrupaciones políticas, en un entierro que será colectivo y público" (Basile, 2017, p. 44).

Se puede decir que la noción de “identidad narrativa” (Ricoeur, 1996) retomado por Arfuch (2002), construye en *Aparecida* a un sujeto que hace de sí mismo un objeto de su narración. Es decir, narrar en primera persona permite reflexionar sobre sí y tomar cierta distancia; al mismo tiempo, hay una confluencia temporal en la que se puede reconocer a sí mismo en el pasado. Marta Dillon construye una identidad narrativa que le permite inscribirse tanto en el pasado (su enunciado), como en el presente (desde el que enuncia).

III

La producción cultural de H.I.J.O.S. sin dudas declama desde sus comienzos la humanización de la vida íntima y privada de sus progenitores que fueron víctimas del terrorismo de Estado. La desacralización de sus padres permitió que, sin ser héroes, fueran mostrados al mundo como sus referentes en la lucha, en la resistencia, en los valores a defender.

La *narrativa de la búsqueda* se hace presente porque hay una necesidad de contactarse con el cuerpo; tal es el caso de *Aparecida* que, a diferencia del tópico de la *búsqueda imposible* de Félix Bruzzone⁷, el hallazgo se concreta con éxito: hay un proceso de resurrección y ya no hay más melancolía porque el cuerpo de la madre aparece. Además se percibe hacia el final un halo de re-encantamiento de la madre como metáfora dentro de una nueva configuración de la militancia; una *Evita montonera* que ha vuelto para quedarse.

La memoria material que el corpus manifiesta –los huesos, el mar, el desierto, el botón– impide el olvido y abre un nuevo momento en la memoria, como un *punctum barthesiano* que se conecta con la naturaleza y resignifica los restos para convertirlos en memoria, presente y futuro.

Así como en *Nostalgia de la luz*, *Aparecida* intercala lo público y lo privado, la cálida caricia de una madre y el horror de la dictadura; el cielo claro plagado de estrellas y la tierra que aguarda el momento exacto para hablar; lo ausente que ocultó la historia oficial y aquello que fue recuperado gracias a la esperanza y la lucha inquebrantables. La política y la historia pervive en la memoria del cuerpo, como si fueran huellas que se tornan universales cuando la tierra y el mar devuelven atemporalmente la vertiginosa y ansiada verdad, ya sea en el desierto de Atacama, en el Cementerio de Avellaneda, en una fosa cordobesa o en cualquier orilla silenciosa del Cono Sur.

Referencias Bibliográficas

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto propio. <http://idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

- Basile, T. (2017). “El cuerpo en la producción cultural de H.I.J.O.S. e HIJOS”. *Saga. Revista de Letras*, 7, 24-48. <http://sagarevistadeletras.com.ar/archivos/Basile.pdf>
- Basile, T. y Amar Sánchez, A. (2014). “Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas”. *Revista Iberoamericana*, LXXX (247), 327-349. <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/7153/7292>
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Eduard (2015, 15 de septiembre). “Cómo visitar ALMA, el mayor observatorio del mundo”. *Denomades*. <https://www.denomades.com/blog/como-visitar-alma-el-mayor-observatorio-del-mundo/>.
- El Mercurio de Calama*. (2003, 11 de septiembre). “Violeta Berríos y su desencanto”. XXXVII (12.414). <http://www.mercuriocalama.cl/site/edic/20030911010109/pags/20030911011812.html>
- Freud, S. (1996). *Obras completas VI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Guzmán, P. (dir.). (2010). *Nostalgia de la luz*. [Cinta cinematográfica]. Chile: Atacama Productions.
- . (2015). *Botón de nácar*. [Cinta cinematográfica]. Chile: Atacama Productions.
- Jelin, E. (2010). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kaufman, S. (2014). “Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles”. *Clepsidra. Revista*

Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, 1, 100-113.
<https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/download/KAUFMAN/pdf>

Nietzsche, F. (2011). *Genealogía de la moral*. Buenos Aires: Paidós.

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rimbaud, A. (1871). “Primera carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard Charleville”. *Cartas del vidente*.
<https://www.poeticas.com.ar/cartas/cartas-del-vidente/>

Saer, J. J. (2002). *El escritor argentino en su tradición*. Buenos Aires: Seix Barral.

Fecha de recepción: 14/07/2019

Fecha de aprobación: 19/11/2019